Warszawa, d. 15 lutego 1914 r. № 4 (127)



Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

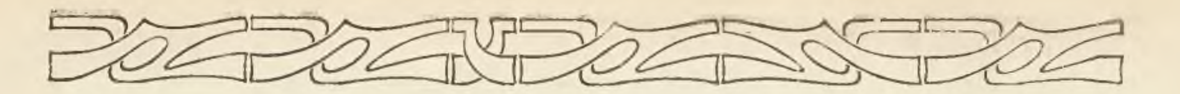
(Ciąg dalszy).

Wszelako nie one stanowią istotę artystycznej twórczości. Mogą one wprawdzie nadać dziełu sztuki pewną treść, lecz konstrukcja jego nie jest od nich zawisła. Konstrukcja dzieła wynika z objawów wyrazu i ze zdolności użycia technicznych środków. W poezji zjawia się wraz z uzewnętrznieniem wyrazu także i twórcza idea i wyobrażenie, które było podnietą wyrazu. Lecz ani prawda, ani głębia takich idei, ani jasność i ścisłość takich wyobrażeń nie wystarcza, by dziełu poetyckiemu nadać istotną wartość. Wartość ta objawia się dopiero w owej mocy, z jaką zarówno idee, jak i wyobrażenia działały na formę wyrazu. Ta siła zaś objawia się znowu przez wzbudzenie pewnych stanów wyrazu u słuchacza lub czytelnika. W tem znaczeniu działa prawdziwe dzieło sztuki twórczo; daje pobudkę do podobnego procesu twórczego, choćby on był tak dalece słaby, że nie zdołałby doprowadzić do właściwego aktu twórczego.

Jakież są zatem czynniki, przenoszące siłę tego impulsu w dziele poetyckiem? Niezawodnie nie wyrazy o znaczeniu pojęciowem, gdyż one nie mają nic wspólnego z twórczością artystyczną. W poezji unikać trzeba zatem o ile możności słów, oznaczających abstrakcyjne pojęcia. Natomiast przez budzenie wyobrażeń konkretnej natury można pobudzić sferę uczuciową do twórczej pracy. Jeśli tą drogą wytworzy się stały, jednolity stan uczuciowy, nazywamy to nastrojem. Im silniej porusza wzbudzone wyobrażenie nasz ton uczuciowy, im większą posiada zdolność do budzenia łańcucha wyobrażeń drogą asocjacji, tem będzie ono produktywniejsze i właściwsze do wywołania artystycznego wrażenia. Wszelako nietylko wzbudzone wyobrażenie działa produktywnie na słuchacza lub czytelnika; poeta, który umie w sobie obudzić wyobrażenia, stwarzające pewne stany uczuciowe, zaświadcza tem swoją twórczą zdolność, spotęgowaną stanem wzruszenia. Te wyobrażenia stają się pośrednikami jego stanu wzruszenia. A zatem w poezji nie idzie tyle o jasność pojęcia owego przedstawienia, ile raczej o intensywność, z jaką działają obudzone wyobrażenia. W wierszach Heinego:

„Morze błękitnych myśli rozlewa się po mem sercu“

działają wytworzone przytem wyobrażenia pobudzająco na powstanie nastroju, lubo wydać się mogą beztreściwym frazesem ze stanowiska rozsądku, biorącego na uwagę wyłącznie ich stronę pojęciową.

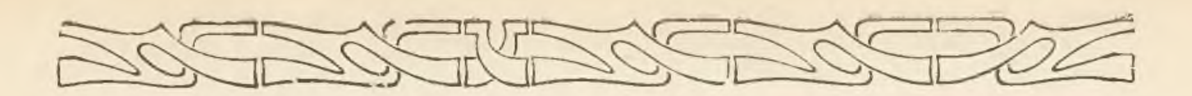


Poeta nie utrzymuje się na wysokości abstrakcyjnych pojęć, apelujących do pamięci i kombinacyjnej czynności intelektu, lecz akcentuje te związki ze światem zewnętrznym, w których świat zjawisk działa pobudzająco, a więc produktywnie na sferę uczuć. Poeta unika pospolitych słów i zwrotów, a natomiast używa niejednokrotnie niezwykłych wyrazów, lub nawet tworzy nowe. Nie odgrywa tu roli ani samowola, ani pobudki refleksyjne; podobnie jak wyobrażenia, tak i słowa i zwroty są dla poety nie gotowym produktem, ani zdawkową monetą; jego twórczy stan wiedzie go do twórczych źródeł, którym zawdzięcza mowa swoje powstanie, t. j. do głębin uczuciowości, warunkujących potrzebę ludzkiego wyrazu...

W miarę, jak czysto pojęciowa strona słowa traci na znaczeniu, występuje na pierwszy plan jego znaczenie muzyczne. Słowo dąży do zrzucenia z siebie swej zewnętrznej osłony i staje się znowu wyrazem głosu. Dźwiękowe znaczenie zgłosek wzrasta, spółgłoski ożywiają rym przez staranny dobór (aliteracja i t. p.), rytmiczny układ słów jest następstwem muzycznych praw, wziętych z rytmu gestykulacji: jednem słowem przebija się wyraźnie ożywienie mowy w kierunku wyrazu... Podczas, gdy w czasach, w których słowo zachowywało najmożliwszą bierność wobec muzyki, muzyka wokalna była niemal jedyną władczynią, to w czasach, w których poezja wraca do źródeł swego wspólnego pochodzenia z muzyką i stara się o nawiązanie zerwanej łączności, muzyka dąży do samodzielnego wyodrębnienia. Pogłębienie i uduchowienie poezji w drugiej połowie XVIII stulecia szło w parze z zupełnem odwróceniem się dźwięku od słowa i doprowadziło do rozkwitu muzyki instrumentalnej. Środki, którymi wzbogaciła się muzyka, ograniczona wyłącznie do siebie samej i pogłębienie, które umożliwiło jej pójście za impulsem wyrazu, wywarły później swój dodatni wpływ na muzykę wokalną.

W zasadzie odpowiedzieliśmy na pytanie, czy formy i działanie *muzyki instrumentalnej* zawisłe są od wyrazu psychicznych stanów wzruszenia. Różnica między czystą muzyką instrumentalną a muzyką dramatyczną polega tylko na tem, że pobudkę do tworzenia wywołuje w muzyce dramatycznej żywe wyobrażenie jakiegoś dramatycznego procesu, podczas gdy w muzyce instrumentalnej przyczyna impulsu jest ukryta i niejednokrotnie samemu kompozytorowi niezbyt jasna. Dla estetycznej rozkoszy, jaką ma sprawić dzieło sztuki, zbyteczna jest poniekąd owa jasność, gdyż dzieło sztuki może zapomocą dostępnych sobie środków wyrazu w wyraźny sposób wskazać na nurtujący je stan uczuciowy i może wzbudzić taki sam stan w duszy słuchacza. Środki wyrazu, czynne w muzyce instrumentalnej, mogą się zatem udzielić słuchaczowi bezpośrednio jako wyraz i działają na niego z siłą wyrazu. Błędem jest zatem mniemanie, że muzyka instrumentalna jest wyłącznie igraszką tonów, że się ogranicza do tego, by operować materjałem dźwiękowym w sposób możliwie najmilszy dla ucha, że o jej wartości decyduje tylko bogactwo inwencji, wrodzona lub zdobyta łatwość technicznego władania formą i instynktownie lub drogą doświadczenia, refleksji i studjów zdobyta zdolność wprawiania zmysłów w stan rozkoszy. Właśnie muzyka instrumentalna musi, nawet w bardziej zdecydowany sposób, aniżeli muzyka, połączona ze słowem, której zewnętrzne wyobrażenia dają pomocną pobudkę, składać świadectwo o potrzebie wyrazu, z którego właśnie wzięła swój początek.

To doprowadzi nas do wniosku, że muzyka instrumentalna włada mniejszym zakresem form wyrazu, aniżeli muzyka wokalna, t. j. zespolona ze słowem. Muzyka instrumentalna nie znajduje zewnątrz żadnej pomocy dla swego oddziaływania, lecz musi wyłącznie sama pokrywać wrażenie, prowadzące do współdziałania w duszy słuchacza. Wpływ mają na nią impulsy, które pochłaniają w intensywny sposób funkcje wyrazu. Wystąpią w niej zatem ruchy zewnętrznego organizmu, pociągające za sobą do silnego współruchu. Rytm będzie nosił ślady silnego działania ruchów rąk i nóg w wyższym stopniu, aniżeli w muzyce wokalnej. Eurytmja ruchów ciała, zawisła w muzyce wokalnej od współbieżących wyobrażeń, zostanie niezrozumiała, gdy nam braknie klucza do jej przemian, a tem samem nie znajdzie właściwej współwrażliwości u tego, kto wchłania w siebie artystyczne wrażenia. Gdy jednak staną przed jego zmysłami zjawiska, które on odczuwa jako następstwo intensywnych impulsów, ogarniających ciało, wówczas rozproszy ich porywająca siła wszelkie wątpliwości. Ruchy cielesne tego rodzaju prowadzą do *tańca*. W tem znaczeniu wszelka muzyka instrumentalna jest muzyką taneczną.



Całe wieki rozwoju muzyki przyzwyczaiły nas do rozpatrywania muzyki w związku ze słowem; rozłączywszy się zaś ze słowem, stawała się luźną, dźwiękową igraszką formy. Tak zapatrywała się na muzykę estetyka. A chociaż manifestowała muzyka więcej, aniżeli jej przypisywano, to przypuszczano, że tkwi to w niejasnych drugorzędnych wyobrażeniach, nie mających nic wspólnego z istotą muzyki. Błąd polegał na tem, że uzasadniono jej wrażenie współdziałaniem zewnętrznych pobudek. Tymczasem nie trzeba nam takich pobudek do wyjaśnienia wrażenia, jakie wywiera muzyka, gdyż wrażenie to jest w swej stanowczości i sile niewątpliwe i ogólne. Wyobrażenia, budzące się u człowieka pod wpływem muzyki, nie są przypadkowe, indywidualne i samowolne; odnoszą się one do ruchow organów wyrazu, porywających nas do sympatycznej współpracy i występujących na jaw jako dźwięk i rytm i są zatem natychmiast zrozumiałe i działają bez wszelkiego pośrednictwa z zewnątrz.

Również i prawa tonalnych i rytmicznych ugrupowań, występujące w dziele czysto-instrumentalnem, zgadzają się nadspodziewanie z wymaganiami, którym odpowiedzieć musi ludzki organizm przy objawach wyrazu. Co więcej, w muzyce instrumentalnej występują — rzecz dziwna — prawa tych ugrupowań z większą ścisłością, aniżeli w muzyce wokalnej: są to frazy, odpowiadające wiernie długości oddechu, ostro odcinające się symetryczne partje według ruchów spotęgowanego wyrazu, jednostajny takt, odpowiadający uderzeniom serca, ściślej zamknięte melodyjne grupy, analogiczne do gry muskulatury przy jednolitym impulsie. Jakaż byłaby przyczyna tego, gdyby się rozchodziło tylko o igraszkę tonów, którąby mogła rozkosz słuchania spotęgować zapomocą bogactwa urozmaiceń i wprowadzenie niebywałych form i ugrupowań? Przelotny rzut oka na rozwój muzyki instrumentalnej uczy, że była ona pierwotnie wyłączną i wybitną muzyką taneczną. Rozszerzeniem jej stała się forma sonatowa. Ze zwycięskim postępem homofonji i powolnym zanikiem kontrapunktycznych kombinacji wytworzyła się z niej forma, w której doszło do zrównoważenia homofonji i kontrapunktyki. Beethovenowska forma sonatowa jest nieprzerwanym strumieniem melodyjnym, który porywa ze sobą bez oporu wszystkie pierwiastki, zawarte w tej formie. Ogarnął je znowu rytm taneczny i poddał je na usługi jednolitego impulsu.

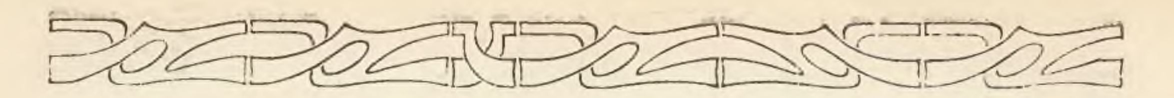
Po Beethovenie następuje widoczny upadek formy sonatowej. Natomiast wyłaniają się próby zbliżenia się do słowa w inny sposób, aniżeli przedtem. W tak zw. *muzyce programowej* zmieniają dźwięk i słowo swoje role. Dźwięk staje się pośrednikiem wyobrażeń, podczas gdy słowo zaznacza nam nastroje, które mają być ich treścią. Przy tym odwrotnym procesie musi przybyć z zewnątrz to, co służyć może do możliwego spełnienia tego nienaturalnego procesu. Musi się wyzyskać ilustracyjną zdolność dźwięku, ażeby proces, który on ma przedstawić, uzmysłowić przynajmniej zapomocą zewnętrznych punktów oparcia; natomiast zapomocą słowa zyskuje fantazja wyobrażenia, zdolne do wytworzenia znanej już sfery nastrojowej.

(D. c. n.)

ALFRED WOLF.

O tempie.

„Tylko tempa były fałszywe“, albo: „Andante było za rozwlekłe, a tempo finału zapowiadało już zbliżający się koniec koncertu“. Tego rodzaju mniej lub bardziej dowcipne warjacje na temat orzeczeń „za rozwlekłe“ lub „zbyt przyśpieszone“ należą do stałych rekwizytów słownictwa naszych krytyków koncertowych i operowych. Są krytycy, którzy uważają za swój zawodowy obowiązek pouczać czytelnika, że kompozytor odpowiedzialny jest za swe dzieło, odpowiedzialność zaś za tempo spada na wykonawcę. Inni znów, ze względów strategicznych, uważają za stosowne wykazywać swą wyższość w kwestji tempa; od czasu bowiem orzeczenia Berlioza, że metronom pomaga jedynie do unikania wielkich błędów, nie jest się narażonym na zblamowanie się pod tym względem.

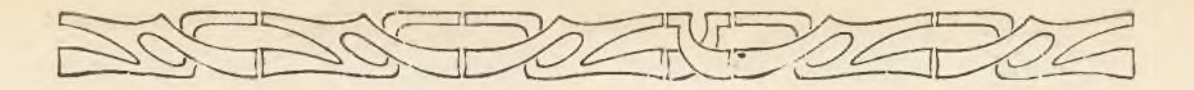


Że tego rodzaju kwestje są wdzięcznym tematem do roztrząsań krytycznych, wynika stąd, że w praktyce nieraz można słyszeć ten sam utwór, wykonywany w rozmaitych tempach. Z tego wyłonił się pogląd, jakoby tempo utworu mogło podlegać zmianom i było zależne od temperamentu i nastroju. Jeżeli muzyk uważa zarzut niewłaściwego tempa za niesłuszny i kładzie go poniekąd na karb czysto indywidualnego temperamentu krytyka, to – zdaje się – w błędzie są obie strony.

Już samo wykształcenie muzyczne nie daje żadnych pod tym względem stałych podstaw. W podręcznikach mało się mówi o tempie, a w wykładach, poświęconych wykonaniu, znaleźć można szereg pojedyńczych, nie nadających się zgoła do uogólnienia wskazówek. Nauczyciel oznacza tempo, stosując się do zasobów technicznych ucznia, w celach pedagogicznych, lub też wybiera ogólnie przyjęty szablon. W teorji traktuje się tę kwestję zupełnie dogmatycznie; jeżeli zaś w klasach dla kapelmistrzów kwestje tempa zostały włączone do programu przedmiotow teoretycznych, to nie należy jednak zapominać, że nie wszyscy dyrygenci korzystają z tego rodzaju fachowego przygotowania. Zaś ci, którzy uzupełniają swe wykształcenie kapelmistrzowskie na specjalnych kursach (autor ma na myśli Zachód — *przyp. Red.*), lub u powag w zakresie dyrygowania, dowiadują się ze zdumieniem, że w dotychczasowych swych interpretacjach ujawniali bardzo indywidualny temperament i że to było rzeczą zgruntu fałszywą.

Dajmy na chwilę głos tej nieprzeliczonej i nigdy nie wymierającej kaście, która w muzyce bardziej jeszcze, niż w innych odłamach twórczości, poczytuje teorję za wynalazek teoretyków; powinniby oni wszakże baczyć praktycznie na to, by rozwinąć poczucie tempa. Dają oni uczniom do grania sonaty Haydna i Beethovena, utwory orkiestrowe w układzie na cztery ręce, słowem całą łatwiejszą tak zw. literaturę klasyczną, to jest wszystko, czemu sprostać może przygotowanie techniczne ucznia, oprócz tempa. Nauczyciel nie trapi się tem, że utwory te grane są w tempie wolniejszem, niż trzeba, byleby były wykonane czysto i poprawnie. Nawet na wyższym stopniu nauczania stosuje się tę zasadę: „lepiej wolniej, ale dokładnie". Taki sposób nauczania nieuniknienie prowadzi do dowolności w traktowaniu tempa, co się później kładzie na karb indywidualnego temperamentu. Czy zdarzyło się już kiedy komuś wychwalać czyjąś indywidualność, gdy gra lub śpiewa fałszywie? Inaczej jednak dzieje się, gdy mowa o tempie. Nuty są niepodzielną własnością kompozytora, w nich nikt nie ma prawa nic zmieniać; ale tempo — ono jest wolne jak ptak i jest kwestją indywidualnego ujęcia. — Co z tego zakorzenionego głęboko poglądu da się uzasadnić — poddać zamierzam rozpatrzeniu.

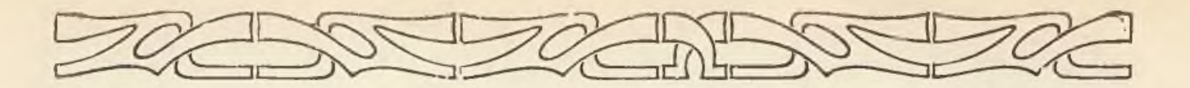
Tempo podporządkowuje się innym czynnikom wykonania, albowiem dopiero podczas samego wykonania występuje ono w całej pełni. Zarówno wysokość tonu, jak i względne jego trwanie, to jest wartość nut, mogą być unaocznione graficznie. Możność takiegoż unaocznienia *absolutnego* trwania każdego tonu byłaby rzeczą wielkiej doniosłości. Albowiem muzykę pojmujemy w jej rozciągłości w czasie; ton, który brzmi tylko sekundę, znaczy coś innego, niż ton przeciągły. Gdy słynny aktor recytuje klasyków w tempie o wiele szybszem, aniżeli to było dotychczas we zwyczaju, to wynika stąd ten tylko skutek, że słuchacz musi wytężyć uwagę i szybciej myśleć, by zrozumieć. Ale Adagio, zagrane w tempie Allegra, byłoby zupełnie niezrozumiałe. A więc trwanie, które wyznaczamy tonowi w czasie, nie jest sprawą dowolną, przypadkową, lecz zasadniczą, jest jednym ze składników tego tonu, zarówno jak wysokość i względne jego trwanie. A jednak nie udaje się utrwalić matematycznie absolutnego trwania tonu, podczas gdy zdołano to uczynić z innemi ustosunkowaniami tonalnemi, pomimo, że muzyka mniej do tego jest podatna, aniżeli inne dziedziny sztuki. Ponieważ tu drobne ułamki sekundy mają decydujące znaczenie, musianoby wynaleźć nieskończenie subtelny i skomplikowany system, umożliwiający chronometryczne wymierzenie trwania każdego tonu. Oczywiście, że nasz metronom sprostać może tym wymaganiom tylko w przybliżeniu, a to w braku czegoś lepszego i bardziej precyzyjnego. Wymierza on trwa-



nie nie poszczególnego tonu, lecz części taktu. Niedokładność wzrasta w miarę zwiększania jednostki miary metronomu. Dwojakie określenie tempa podług metronomu, które Beethoven wyznaczył w swych symfonjach, może służyć za przykład, jak nawet kompozytor w wymierzaniu tempa operuje fałszywemi pojęciami. Pomimo tedy oznaczeń metronomicznych, nie wyrzekamy się dawnych sposobów określania tempa podług stopniowania szybkości, albo zamierzonego nastroju i wrażenia. Niektórzy nowsi kompozytorowie, między innymi Gustaw Mahler, przekładają starą metodę nad oznaczenie metronomiczne. Czy mamy szukać przyczyny tego w niedoskonałości metronomu, czy też raczej uznać, że samo założenie metronomu opiera się na fałszywem pojmowaniu istoty tempa i że wskutek tego posługiwanie się nim nie odpowiada zupełnie swemu celowi?

Godnem uwagi jest zjawisko, obserwowane często na naszych koncertach, a mianowicie: gdyby ktoś zadał sobie trud przyniesienia na koncert metronomu, to łatwo stwierdziłby niezgodność między uderzeniami aparatu a działaniem na słuchaczy. Może się zdarzyć, że dwaj wykonawcy tegoż samego utworu utrzymują według metronomu ściśle to samo tempo, a mimo to wśród słuchaczy wywołują stanowcze wrażenie, iż wzięli tempa odmienne. Gdy zaś poszukamy przyczyny, przekonamy się, iż w obu wypadkach, niezależnie od metronomu, wykonanie wogóle było odmienne. Stąd wniosek, iż tempo mierzyć należy nie absolutnie, t. j. według metronomu, lecz *we względnym stosunku do wszystkich innych składników wykonania*. Dlatego też dokładne przestudjowanie partytury pozwala na zastosowanie tempa, które wydać się może, w porównaniu z innemi, w rzeczywistości wolniejszem, lecz sprawiającem wrażenie szybszego, właśnie wskutek niedokładnego wykonania. Kto chce jakiemuś miejscu partytury nadać głęboki wyraz, kto w grę swą duszę tchnąć pragnie, ten może brać wolniejsze tempo, bez obawy rozwlekłości. Jednak pomimo to wszystko, tempo nie jest kwestją osobistego zapatrywania, gdyż względnie prawidłowe tempo może być tylko jedno. Odchylenia zatem od metronomu uważać należy za dopuszczalne tylko wtedy, gdy wraz z innymi czynnikami są one uwarunkowaniem jednolitości charakteru wykonania. Uważać je też trzeba bedzie za konieczne, gdyż miarą wykonania jest artystyczne wrażenie, jakie wywołuje, choćby do tego celu prowadziły nieuświęcone środki.

Kwestja pietyzmu dla twórcy, powoływanie się na jego autorytet, jest zgoła zbędna, zawdzięcza bowiem swą nieuzasadnioną aktualność bardzo powierzchownemu ujęciu sprawy stosunku twórcy do odtwórcy. Oczywiście, stoi odtwórca na najwyższym szczeblu swej sztuki wówczas, gdy oddaje ją całkowicie na usługi odtwarzanej idei twórczej, ale przecie dramaturg nie może istnieć bez aktora, a kompozytor bez wirtuoza. Nie powinnoby się tu właściwie mówić o odtwarzaniu, lecz o dalszem tworzeniu. Twórca nadał kształt słowu i tonom, ale dzieło jego leży jeszcze martwe; by je ożywić, niezbędny jest talent odtwórczy aktora lub wirtuoza. Po takiem zestawieniu ról i wzajemnem ich ustosunkowaniu zmuszeni jesteśmy przyznać wykonawcy pewną samodzielność w zakresie jego sztuki, tembardziej, że częstokroć wskazówki twórcy są albo same przez się wiadome, albo niepraktyczne. Retrospektywny rzut oka na historję wskazuje nam źródło powstania tej dwutorowości ducha twórcy i wykonawcy. Pierwotni dramaturgowie byli aktorami, a aktorzy dramaturgami. Ten sam stosunek zachodził i w muzyce. W miarę jednak rozwoju i doskonalenia się sztuki dramatycznej i wykonawczej, twórca zatracał możność wykonywania samemu swych dzieł. Pragnął tedy zapomocą rad i wskazówek, udzielanych odtwórcom, zapewnić wykonanie dzieła według własnych intencji twórczych, t. j. pragnął po przez czas i przestrzeń pozostać instruktorem i kierownikiem. Komu jednak wiadomo, w jak znacznym stopniu sztuka odtwórcza jest zależna od całego splotu zewnętrznych okoliczności i warunków, innych i odrębnych w każdym poszczególnym przypadku, ten przyznać musi, że stosowanie się do coraz liczniejszych i surowszych przepisów staje się niesłychanie trudnem i że tylko mniejsze talenty są pod tym względem bardziej wymagające. Twórcy powinniby zdobyć się na to, by mniej narzucać swoim wykonawcom — wyszłoby to na dobre obu stronom.

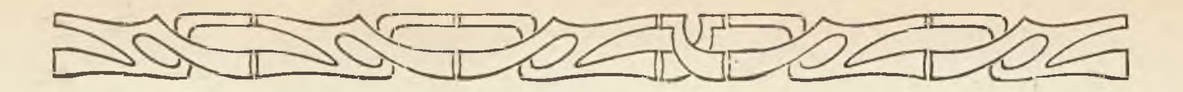


Pomińmy więc rzeczywiste rażące uchybienia względem tempa, które napotkać można jedynie tam, gdzie i o innych składnikach artyzmu nie może być mowy. Wówczas nie będzie nam szło o to, czy wykonawca stosuje się niewolniczo do przepisów kompozytora lub ustalonej tradycji — gdyż to stanowiłoby jedynie o bjograficznej lub historycznej wartości dzieła, a nie o artystycznej, — lecz czy tempo obrane jest tak, że dzieło ukazuje się w najkorzystniejszych dla siebie warunkach. Wobec takiego ujęcia kwestji, niema potrzeby obawiać się samowoli w braniu tempa, gdyż w gruncie rzeczy każde dzieło ma niejako wrodzone sobie, tkwiące w niem właściwe tempo, którego pogwałcenie wpłynąćby musiało na zasadniczą istotę utworu. Krytyk nie powinien poczytywać za probierz tempa tego, do którego ucho jego przywykło w dotychczasowych wykonaniach, lecz zanalizować, czy to tempo logicznie uzupełnia jednolitość wykonania i na takiej dopiero podstawie wyrokować o jego użyciu. Będzie musiał uważać estetyczną stronę każdego utworu w każdem takiem wykonaniu za właściwy objekt krytyczny, skoro tylko ustali się fakt, że tempo nie jest kwestją uczucia, nie wypływa z nastroju chwili lub upodobania, lecz jest mniemaniem, powziętem przez dojrzałe rozumowanie muzyczne.

Gdy się porusza sprawę tempa, wychodzi na jaw niebezpieczeństwo zasady, która wówczas tylko zapewnić może powodzenie wirtuozowi, jeżeli ten, odrzucając w danej chwili refleksje opracowywania, podda się całkowicie artystycznemu uniesieniu. Tego *niewolno* twórcy; wykonawca unika tego, gdy sobie zdaje sprawę, że nie wszyscy słuchacze podążać mogą za jego intencjami — określa się takie czysto osobiste oddziaływanie, jako „kontakt", albo mylnie jako powodzenie artystyczne, — że nie wszyscy ludzie pragną jedynie podniecenia — są i tacy, którym potrzeba rozkoszy artystycznej.

Nie trudno się przekonać, że u tak zw. muzyków „pełnej krwi" temperament i krew artystyczna jest pozą i szablonem. Ludzie ci liczą na swe „uczucie wrodzone", które doprowadza ich do krańcowego naturalizmu, zacierającego wszelką istotną oryginalność. Oto kilka przykładów „uczucia": crescendo się przyśpiesza, przebrzmiewający koniec bierze się w tempie coraz wolniejszem, zdanie poboczne wykonywa się szerzej, niż główne, espressivo jest równoznaczne espansivo, do przeróbki stosuje się wprost prawa fizyczne spadku, przed repryzą robi się rallentando, zazwyczaj miłe robiące wrażenie. Dawniej można było dyskusje na temat takiej manjery poczytywać za dotyczące kwestji stylu. Dziś, gdy każda dziedzina sztuki objęła o wiele szersze widnokręgi, wybiegając dalej i sięgając głębiej, niż tak zw. problematy techniki, gdy każda z nich z konieczności oprzeć się musi na gruncie psychologji, oczywistem się staje, że i wykonanie muzyczne musi czerpać z mniej jednostronnych i ciasnych źródeł. Nawet dzieła z dawniejszych epok nie podobają się nam, gdy są wykonywane niesubtelnie i niewyrafinowanie, choćbyśmy wiedzieli, że taki był sposób ich wykonywania w epokach dawniejszych. Możnaby rzec nawet, że dzisiejszy adept sztuki prędzej się dowie od Goethego lub Böcklina, jakie wybrać tempo, aniżeli ze stanowiska muzycznego.

A więc najwyższym i najważniejszym celem w wyborze tempa ma być możliwe zbliżenie się do poetycko-artystycznej treści dzieła, nie zaś jałowe grzebanie się w czysto technicznych kombinacjach. Niektóre wskazówki mogłyby i tu posłużyć do orjentowania się w danej sprawie: Niema żadnych różnic w poglądach na tempo muzyki tanecznej oraz symfonicznej, której poprzedniczką była muzyka taneczna. Cały ten rodzaj przedstawia pewne określone typy o ściśle oznaczonym takcie. Ciało ludzkie wykonywać może pewien określony ruch rytmiczny przez czas dłuższy tylko w ściśle oznaczonem stałem tempie i z tego naturalnego podłoża wyrasta muzyka taneczna. Kto chce starym tańcom nadać tempo naszych tańców w mniemaniu, że przez takie modernizowanie stają się nam mniej dalekie, ten zraża i odstręcza wykształconych, a nie pozyskuje sobie niewykształconych. Menueta sprowadzić do walca, gawota skakać w tempie polki jest równie bezsensownem i śmiesznem, jak przedstawiać postaci rokoko w pudrowanych perukach i stylowych frakach, tańczące galopadę. Uwydatnia się w tem fatalny wpływ współczesnej operetki, niwelującej wszelką odrębność,



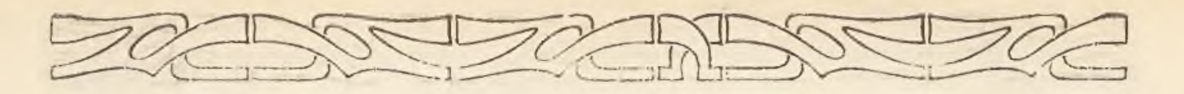
albowiem dla niej takt trzyćwierciowy utożsamia się z walcem, a dwućwierciowy z polką. Operetka też dla zamaskowania banalności muzycznych wprowadziła zasadę zręcznego prześlizgiwania się; kompetentni panowie nazywają to temperamentem, porywem, rozmachem. Ciekawe, czy ten zwyczaj, w związku z innemi przyczynami, wprowadził zmianę temp i do opery, czy też oba te rodzaje twórczości podległy wpływom nowych wymagań i warunków scenicznych.

Jest to znaną i wciąż powtarzającą się historją, że artyści teatru mają stały żal i pretensje do poetów i kompozytorów, nie chcących się liczyć z wymaganiami i prawami teatru, które choć nie skodyfikowane i nie opublikowane, jednak uznawane są przez prawdziwych dramaturgów. Specjalna perspektywa teatralna, nieco sztuczne i przesadne sposoby, umożliwiające rozwinięcie przed oczami widza całego szmatu życia w ciągu trzech godzin, stwarzają sobie owe swoiste prawa. I zdarza się wówczas — częstokroć wśród najlepszych — że kompozytor w natchnieniu ma tylko cel muzyczny przed sobą, że porwany dźwiękami orkiestrowymi, zapomina o pozornej rzeczywistości z za kulis i staje się symfonistą. Najzwykiejszem następstwem są nieuniknione skróty reżyserskie przy wykonywaniu i przyśpieszanie temp. Te dwa środki techniczne stały się tak powszednie, że w ich systematycznem stosowaniu odbija się już pewien — że tak powiem — styl, żeby nie nazwać tego wprost manją.

Wszystkie najnowsze plany reformy opery wychodzą z tego założenia, że myśl muzyczna nie jest w stanie dotrzymać kroku słowu i musi uciekać się do przejść i skoków i że rozwinięcie się muzyki w kierunku śpiewu oznacza jej rozszerzenie. Ale człowiek dzisiejszy nie ma cierpliwości do wysłuchiwania tego. W wieku kinematografu żąda się tylko akcji, długie opowieści epickie Ryszarda Wagnera niedozwolone już są współczesnym kompozytorom, ciężkość w dziele sztuki musiała zniknąć, kwiecista i emfatyczna interpretacja ustąpiła miejsca charakterystycznej; francuzi wyrażają w komedji swej nowoczesne tempo działania. Ponieważ jednak współcześni kompozytorowie dotychczas się z tem nie liczą, więc dlatego w teatrze tyle się skraca i tempo przyśpiesza. A krytyka podnieca jeszcze ten lęk przed długością, gdyż pochopna jest na każdym kroku do zarzucania zbyt wolnego tempa. Nie zdarza się prawie nigdy natrafić na zarzut zbytniej szybkości w krytyce teatralnej, — to należy wyłącznie do repertuaru krytyki muzycznej. Owszem, w operze komicznej zwykło się twierdzić, jakoby szybkie tempo dodawało wdzięku i humoru; miesza się, jak groch z kapustą, Nicolai'ego z Ryszardem Straussem, Rossinim lub Lortzingiem. Z tego wszystkiego jest tylko jedno wyjście: kompromisowy układ między wymaganiami scenicznemi a czysto muzycznemi. W wątpliwych wypadkach jednak pierwszeństwo musi mieć strona muzyczna. Nigdy bowiem nie możnaby się było pozbyć tradycji, tak zakorzenionej w teatrze, jakoby on był jej kołyską; wiadomo jednak, że każdy postęp w sprawach teatru wynikał z reform, poza teatrem się dokonywających, i stawał się z biegiem czasu jego jakoby wyłączną tradycją. Utrudnia znacznie roztrzygnięcie całej tej sprawy ta okoliczność, że w teatrach naszych kierownictwo teatralne spoczywa w innych rękach, niż kierownictwo muzyczne. Reżyser powiada: „To intermezzo jest za długie: przecież śpiewak nie może przez ten czas łapać much!“ A kapelmistrz: „Chór nazbyt się śpieszy, nic się nie słyszy orkiestry“.

Zdarza się, że natury ugodowe czynią sobie wzajemne ustępstwa, ale to nie jest rozstrzygnięciem sprawy samej. Wszakże chodzi o to, by zarówno strona sceniczna, jak muzyczna wcielić zdołała w całej doskonałości to, co zawarte zostało w dziele twórcy; jedna strona powinna oddziaływać na drugą dodatnio, nie paraliżująco, a nawet, gdyby to miało być z korzyścią dla dzieła, usuwać się, dając pierwszeńswo czynnikowi ważniejszemu.

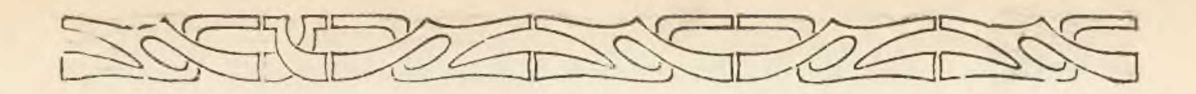
Obok względów scenicznych częstokroć samo powiązanie muzyki ze słowami daje wystarczające wskazówki co do właściwego tempa, często bowiem sama technika głosu domaga się zwolnienia, lub też wymagania dykcji zakreślają granice szybkości.



Łatwiejszem napozór polem, choć niebezpieczniejszem, jest sala koncertowa. Scena sama nie dopuszcza do spaczenia dramatycznego ruchu muzyki; zaś w sali koncertowej jest jedyny tylko kapelmistrz, który musi dbać o to, by ruch nie stał się prostą inercją. Nie wiele się znajdzie utworów, w którychby sam ruch, jako taki, był istota rzeczy,. któreby działały jedynie przez ściśle określone i utrzymane tempo. W większości wypadków należy tempo uważać za najbardziej czuły rekwizyt, gdy się pragnie w utwór jakiś tchnąć życie i dać go odczuć innym. To też dyrygent, który nie dorósł do poziomu dzieła, który w zupełności nie wyczuwa jego odrębnego charakteru i niezdolny jest wniknąć w najistotniejszą jego treść, nie powinien porywać się na jego wykonanie. Albowiem jeśli nawet najskrupulatniej wypełni wszelkie przepisy metronomiczne, a nie odda właściwego tempa, wykonaniu brak duszy, która ma tę moc, że nawet miernocie nadaje jakąś wartość. Najgorzej wychodzą na tem kompozytorowie t. zw. moderniści. Oni właśnie dowiedli, że samo wykonanie muzyczne nie jest wszystkiem, że tempo nie urabia się na modłę muzykalno-naturalistyczną, lecz że kładzie na niem swe piętno treść duchowa dzieła. Wyobrażenie, jakie ma o swem zadaniu wykonawca, stwarza charakter tempa. Zauważyć się to daje już w różnicy, jaka zachodzi przy wykonywaniu utworu w takcie C, a $^2/_4$-owym o dwa razy szybszej wartości nut. Gdyby tempo dawało się ująć absolutnie, to wrażenie w obu wypadkach musiałoby być takie samo. Ale $^2/_4$-owy takt nadaje charakter o wiele cięższy, albowiem jego wzór nutowy daje nam wyobrażenie motywu o umiarkowanem tempie. Możnaby nieledwie mówić o działaniu czysto wzrokowem nut na wykonanie; tu muzyka niejako kokietuje sztuki plastyczne, co już stwierdzał w swych pismach Schumann, gdy wspominał o swem przyzwyczajeniu przeglądania nowych nut początkowo tylko wzrokiem.

Chwiejność w kwestji tempa, tak częstą w wykonaniu solisty, mogłoby usunąć i naprowadzić na właściwe tory wyobrażenie wykonania orkiestrowego. Wirtuozi tak bardzo zasklepili się w technicznem wyzyskaniu swego instrumentu, że nie mogli nie zatracić prawdziwego poczucia tempa. Fortepjan, jako instrument, kryjący w sobie całą orkiestrę, w miarę rozwoju swej techniki zatraca ten regulatyw tempa, który przechowuje orkiestra, dzięki naturze samej instrumentów, w jej skład wchodzących. Natura instrumentów o nizkiem brzmieniu zakreśla granice szybkości; fortepjan mógłby przedstawiać również pod tym względem pewne ograniczenia ze względu na nizkie tony, oraz mniejszą ruchliwość lewej ręki, ale specjalne studja i ćwiczenie biegłości lewej ręki usuwają tę przeszkodę i nawet prowadzą do takich „tryumfów“, że może ona wykonywać wielogłosowe utwory. Gdy jednak fortepjanista sprobuje wyobrazić sobie, jakby dany utwór brzmiał na orkiestrę, to go to naprowadzi na właściwe tempo. Wzbogaca to również jego środki wykonawcze, pozwala bowiem nadać cieplejszy koloryt danemu wykonaniu i uplastycznić je przez subtelne cieniowanie tempa (nie mówiąc już o cieniowaniu uderzenia). Zdarzają się i takie wypadki, że tempo jakiegoś frazesu lub całej jakiejś grupy, wziętych same w sobie, jest właściwe, ale w związku z innemi myślami muzycznemi, w specjalnem miejscu nie zadawala i ze względu na to musi być zmienione. W takich razach rozstrzygać musi poczucie estetyczne i orzekać, jakie granice takim zmianom wyznaczyć należy. Naogół jednak względom na owo „milieu“ za wiele się przypisuje znaczenia, szszególnie, jeśli dla urozmaicenia wykonania tempo się dowolnie zmienia. Należałoby raczej trzymać się przeciwnej zasady, że takt jakiś, wbrew pierwotnemu wrażeniu, powinien zachować tempo całości. Te zmiany tempa zachodzą też zazwyczaj w zbyt gwałtowny sposób, aby w działaniu ich widzieć czynnik korzystny.

Należy jeszcze wskazać na niektóre braki w kwestji tempa. Mianowicie zdarza się często, iż nowe, skomplikowane utwory wykonywane bywają — przy częstem powtarzaniu — w coraz to bardziej przyśpieszonem tempie; w ten sposób jakoby można było czasami w związku z innymi środkami wykonywania osiągnąć odrębne ujęcie dzieła; przeważnie jednak okazuje się, iż wykonanie było jeszcze niedojrzałe i że techniczne opanowanie było niedostateczne —



a bez tego wszak nie można przystąpić do omawiania tempa. Zdarza się jednakże, iż przyśpieszone tempo jest skutkiem mniejszego zainteresowania się utworem, które już nie jest w stanie ożywić treści.

Zdarzało się nieraz u dawnych kompozytorów, że przy zmianie tempa przedtakt, który formalnie znajdował się jeszcze w starym takcie, ale frazeologicznie należał już do nowego, nie otrzymywał jednak jego pisowni. Poprawka, którą trzeba było w takim razie przeprowadzić w wykonaniu, dała pochop do czynienia podobnych poprawek w miejscach, gdzie to było nieuzasadnione, mianowicie, gdy figura przed zmianą nie była przedtaktem, lub gdy umyślnie w pisowni zastosowana została do poprzedniego taktu. W takich wypadkach niewolno kierować się natchnieniem, lecz trzeba ściśle skontrolować i uzasadnić każdą taką przeróbkę.

Kierowanie sie uczuciem w kwestji wytrzymywania fermat również prowadzi na manowce. Każdy artysta liczy się z pewną dozą nerwowości w wykonaniu. Najpewniejszem jest rozłożenie fermaty na taką ilość wartości nut, jakiej wymaga budowa okresu, z jednoczesnem uwzględnieniem zamierzonego wrażenia.

Powyższe wyliczenie nie wyczerpało wszystkich wypadków niewłaściwego traktowania kwestji tempa. Wszystkie one dają się sprowadzić do nieuprawnionej roli samorzutnego uczucia w opracowaniu wykonania muzycznego. Byłoby zatem nad wszelki wyraz pożądanem, by wszyscy wykonawcy, zarówno w nauce, jak w praktyce, starali się poznać zasady swej sztuki i ażeby, posiadłszy znajomość prawdziwą istoty tej sztuki, mogli stać się wobec niej zupełnie wolnymi. Gdyż skoro twórcy upewnią się, że choćby dzieło nie zawsze i wszędzie jednakowo było wykonywane, że jednak nie grozi mu spaczenie i skrzywienie jego intencji ze strony wykonawcy, nie zechcą tak silnie krępować swych interpretatorów. Wtedy i ci ostatni nie będą sięgali tak często i chętnie po dzieła, w których kompozytor usuwa się na stronę, by ustąpić miejsca wirtuozowi.

(Tłum. z niem.)

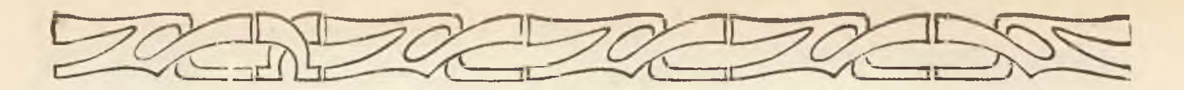
„Dramat (epizod) na maskaradzie“

Mieczysława Karłowicza.

Kiedy 5 lat temu śmierć tragiczna przecięła pasmo życia nieodżałowanej pamięci Mieczysława Karłowicza, dr Adolf Chybiński na szpaltach pism codziennych podał do wiadomości ogółu garść szczegółów o jego ostatniem niedokończonem dziele, poemacie symfonicznym „Dramat na maskaradzie“, którym Karłowicza zamknął swój bogaty dorobek twórczy.

„Porządkując papiery muzyczne po Mieczysławie Karłowiczu, wręczone mi przez czcigodną matkę jego — pisze dr Adolf Chybiński 24 lutego 1909 r. w „Nowej Gazecie“ [1]) — zwróciłem główną uwagę na szkic niedokończony poematu symfonicznego p. t. „Dramat na maskaradzie“ (tytuł jakby z O. Wilde'a). Ogólny psychologiczny „program“ tego dzieła przedstawia się, jak następuje: W sali balowej panuje maskaradowy natłok, płynie strugą pieniącego się szampana życie rozhukane, krzykliwe, djonizyjskie, ale i banalne. Wśród tego chaosu ludzkich namiętności i ryku klownów, spotyka się „dwoje“, mających za sobą smutną wspólną przeszłość, opleconą w cierniową koronę nieszczęśliwej miłości, a osłodzoną silnem i głębokiem, o świecie każącem zapomnieć, oddaniem. Bolesne i słodkie wspomnienia odżywają zwolna, „dwoje“ zaczyna wśród wspomnień odradzać swe uczucia, opanowuje ich słodycz spotkania, nie zmącona nawet smutnemi wspomnieniami, lecz brutalne maskaradowe orgje, depcące po najszlachetniejszych instynktach i uczuciach ludzkich,

[1]) Słowa dra Chybińskiego przytaczamy fragmentarycznie. — *Przyp. Red.*



niweczą przędzę ich odrodzonej miłości. Ginie każde z osobna wśród tłumu, porwane wirem ohydnego życia maskaradowego. Nie spotykają się więcej...

Temat dla muzyka wprost niezrównanie pomyślany, więcej — bo mający w sobie wszelkie psychologiczne możliwości do wyzyskania muzycznego!

Tak też stało się w torsie wykonanym, lecz, niestety, niedokończonym przez wielkiego symfonistę.

Trzy zasadniczo i odrębnie pomyślane części składają się na ten poemat. W pierwszej części oddany jest nastrój karnawałowy, w drugiej — spotkanie się i przeżycie boleśnie-rozkosznych chwil, w trzeciej — brutalne rozerwanie ponownego związku nieszczęsnych dwuch dusz i powrót do orgji maskaradowych.

Wystarczy już poznać ten projekt, aby go nazwać — ze względu na jego trzy części i powrót do pierwszej przy końcu dzieła — projektem wybitnie muzycznym. Nie chcę już zaznaczać, że logika myśli i jasność budowy wyróżniała Karłowicza wśród całej falangi polskich i nie-polskich kompozytorów. Ale „Dramat na maskaradzie“ jest monumentalnym tego daru dowodem.

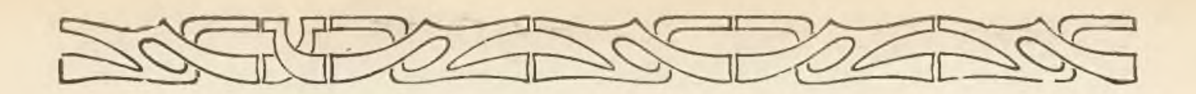
Szkic ten, obejmujący 40 stron folio, nie jest oczywiście pisany w formie partytury, choć wszędzie znajdą się dowody, że nim swe dzieło zdołał dokończyć nieszczęśliwy twórca „Smutnej opowieści“, partyturę miał z pewnością, jakkolwiek bez szczegółów, w pamięć dokładnie wrażoną. Użyte są wśród pisania szkicu 2—5 systemów pięciolinjowych, zależnie od tego, czy w danem miejscu występowała orkiestra w większym czy mniejszym składzie, czy nastrój danego momentu był homofonicznie, czy polifonicznie pomyślany (w takich razach imitacje i kombinacje kontrapunktyczne, głównie w średnich głosach, są dokładnie spisane). Właściwa Karłowiczowi wyrazistość pisma wszędzie się zaznacza: głównie tam, gdzie są spisane części przeżyte i pomyślane zapewne przed zaczęciem szkicu; gdzieniegdzie pod naporem twórczej fali pismo staje się gorączkowem i mniej dokładnem, choć zawsze wyraźnem. Przy końcu (mniej więcej 4-ej strony) widać pośpiech, jakby chęć zdążenia ku końcowi. Bystrzejszego psychologa i owładniętego przez bolesne uczucie muzyka opanowuje w tem miejscu żal, sięgający do dna serca, nietylko dlatego, że „Dramat na maskaradzie“ byłby przypuszczalnie obok „Stanisława i Anny Oświecimów“ najkapitalniejszem dziełem Karłowicza, ale i z tego powodu, że nie można oprzeć się suggestji myśli, że może nieodżałowanej pamięci twórca „Pieśni o miłości i śmierci“ miał jakieś przeczucia... Ależ nie! Kochał Tatry, jak swą nieutuloną w żalu czcigodną matkę i sztukę nigdy nie ulegał suggestji zabobonów, a gdyby nawet — to uległszy im, pozostałby przy swym stole pracownianym i, patrząc na Hawrań, Murań, Żółtą turnię i Kościelec przeklęty, który go u swych stóp pogrzebał, zsyłając śnieżne pioruny, byłby dokończył. Niestety, stokroć przeklęte, niestety!

Kilka pierwszych stron szkicu zawiera uwagi o instrumentacji, potem one giną, lecz znaki, odnoszące się do tempa, frazowania i dynamiki, ciągną się do końca szkicu; na ostanich stronach i ich niema. Straszne to w swym tragizmie, straszne dla tych którzy są w stanie to zrozumieć, a potem dopiero zdołają odczuć.

Jest wszakże jedna myśl jaśniejsza, która nam przynosi osłodę. Mianowicie: Karłowicz wyraził się na kilka dni przed zgonem do swej matki, że brak jeszcze jednej czwartej części całości. Sądząc jednakże z formalnych i ideowych właściwości części trzeciej, będącej do pewnego stopnia powtórzeniem najtypowszych ustępów z części pierwszej, Mieczysław Karłowicz już po tem objaśnieniu swej szan. matce posunął kompozycję dość naprzód ku zakończeniu. Jest to moje wyłącznie osobiste wrażenie, którego słuszność, czy niesłuszność uzasadni ten muzyk, który dzieło dokończy, choćby z tej racji, że ono mieści w sobie niepospolicie bogaty zasób tematycznego materjału, pod względem budowy jest nietylko doskonałe, ale i oryginalne i nawskroś samoistnie pomyślane, szczegóły instrumentacyjne są nietylko dostatecznie zaznaczone, ale także uderzająco nowe i świeże, a całość nosi na sobie cechy estetyczne.

Pragnę wytłumaczyć to moje wrażenie.

Otóż, kto znał Karłowicza dokładniej, niż z powierzchowności i konwencjonalnej rozmowy, a więc komu było danem obcować z głębią jego przeczystej duszy i poznać wszystkie jego dzieła dokładnie, bądź z partytur, bądź z dobrego, a nie pozostawiającego żadnych ujemnych wrażeń wykonania, ten musiał nawet w najja-



śniejszych chwilach czy jego życia, czy jednego z dzieł dojrzeć na dnie melancholję, niemal o tragicznym podkładzie, co zresztą dowodziło, jak bardzo był słowiańskim twórcą. Przeglądając dość długo, a w każdym razie, co do czasu, zupełnie wystarczająco szkic „Dramatu na maskaradzie“, zauważyłem w pierwszej części tak wielkie odczucie żywiołowych sił życia i tak wielki rozmach wartko toczących się fal wesołości, że ta część wydała mi się nietylko dowodem niewyczerpanego bogactwa intelektualnego i duchowego materjału, pozwalającego Karłowiczowi odczuć największe gorycze i największe rozkosze i radości życia, ale zarazem — że to, o czem w pierwszej części swego niedokończonego poematu nam śpiewa, wypłynęło z osobistego doznania, może dawnego, może skrystalizowanego w silnych zarysach, ale dość mającego siły żywotnej, aby, po odtrąceniu innych towarzyszących uczuć, istnieć w zupełnie konkretnych kształtach.

O dalszych częściach „Dramatu na maskaradzie“, opiewających smutną opowieść o miłości dwojga dusz, które w dalszym ciągu życia się schodzą, nie mam zamiaru pisać, gdyż mówią nam o tem odnośne ustępy ze „Stanisława i Anny Oświecimów“, choć tam panuje nieco odmienna sytuacja psychologiczna, mówią nam dość wyraźnie „Powracające fale“. Nikt z współczesnych kompozytorów polskich nie sięgnął na dno tragicznej duszy tak, jak on, nikt nie opiewał tak silnie i wymownie melancholji, skojarzonej z tęsknotą wiekuistą, jak on. Tematy niedokończonego poematu symfonicznego są zdumiewająco karłowiczowskie. Temat spotkania się „dwojga“ — nie inaczej, jak potężnym w swym wyrazie nie mogę go nazwać, a inne, co do wartości, są jego rodzonymi braćmi. Kontrastowanie niesłychane, a dojrzałość twórcza już dawno, choćby w technice kompozytorskiej, podziwu godna!

Dlatego przekląć los nam wypada, że drapieżnie porwał Karłowicza w najwznioślejszej chwili.“

W dalszym ciągu zwraca dr. Chybiński uwagę na konieczność dokończenia i zinstrumentowania „Dramatu na maskaradzie“ i, wymieniając kilku przedstawicieli „Młodej Polski“ w muzyce, na których powinien przypaść w udziale ten zaszczytny obowiązek, wskazuje na Grzegorza Fitelberga, jako do spełnienia tego zadania najodpowiedniejszego.

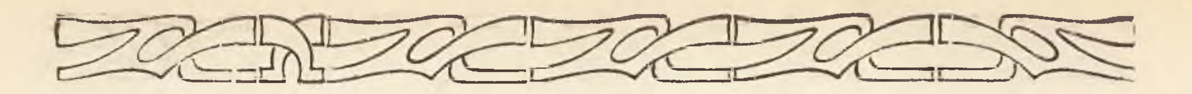
Słowa dra Chybińskiego nie przebrzmiały bez echa i nie pozostały głosem wołającego na puszczy. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, odziedziczywszy po Mieczysławie Karłowiczu fortunę, a wraz z nią i dorobek twórczy, aprobowało wybór dra Chybińskiego i dokończenie i zinstrumentowanie ostatniego dzieła Karłowicza powierzyło p. Grzegorzowi Fitelbergowi.

Działo się to przed kilku laty. Szkic „Dramatu“ spoczął w tece kompozytorskiej p. Fitelberga i czekał na jego „wolniejsze od zajęć chwile“, aby po uprzedniem dokończeniu być przyodzianym w szatę instrumentacyjną. Chwila ta nareszcie nadeszła, i po pięciu latach wyczekiwania z estrady Filharmonji Warszawskiej przemówił do nas w swem ostatniem dziele wielki twórca hymnu o „Wszechbycie“. Stało się to 11-go lutego w uroczysty wieczór, z okazji 5-ej rocznicy zgonu Karłowicza przez Warsz. Towarz. Muz. w Filharmonji urządzonym.

O niezwykłem zaciekawieniu, jakie wywołała zapowiedź pierwszego wykonania „Dramatu (epizodu) na maskaradzie“, zbyteczne dodawać. Wprawdzie w sali Filharmonji mogłoby się tego wieczoru pomieścić znacznie więcej, a przynajmniej pięć razy tyle „ciekawych“, ale mówiąc o „ciekawości“, mamy więcej na uwadze sfery muzyczne, aniżeli tych wszystkich, których do przybytku sztuki wiedzie żądza nakarmienia... wzroku (w tym celu przychodzą na koncert z lornetkami), lub chęć urządzenia drzemki w takt „dobrej muzyki“.

„Epizod (takiem imieniem, a nie „Dramatem“ ochrzczono ostatnie dzieło Karłowicza) na maskaradzie“, jak się tego zgóry spodziewać należało, okazał się godnym imienia swego twórcy. Pomimo wielkich rozmiarów dzieła, słucha się go z natężoną uwagą, z niesłabnącem ani na chwilę zainteresowaniem, a gdy zamilkną ostatnie dźwięki, żal się z nimi rozstawać, słuchałoby się jeszcze...

Jak we wszystkich kompozycjach autora „Odwiecznych Pieśni“, tak i w ostatniej porywa słuchacza natchnione piękno myśli muzycznej, podanej w formie wykwintnej, jasnej, przejrzystej i zrozumiałej. Nie lubuje się Karłowicz w kunsztownych łamigłówkach kontrapunktycznych, nie popisuje się techniką, osłaniającą nieraz ubó-



stwo myśli, nie „boi“ się melodji, daje nam pieśń szeroką, rozlewną, a zawsze poważną, głęboką i z głębi duszy płynącą.

W dziełach Karłowicza łączą się przedziwnie i stapiają w całość organiczną myśl natchniona, szlachetna i technika mistrzowska, t. j. pierwiastki, których stosunek decyduje o artyzmie lub nieudolności. Również w „Epizodzie na maskaradzie“ wszystkie cechy charakterystyczne twórczości największego naszego symfonisty występują niezwykle plastycznie: dzieło imponuje potęgą, wzrusza i zachwyca czarem poezji.

Wskazując na p. Fitelberga, jako na najbardziej „odpowiedniego“ do dokończenia i zinstrumentowania „Epizodu (Dramatu) na maskaradzie“ Miecz. Karłowicza, dr Chybiński nie pomylił się wcale i zrobił wybór b. dobry. Dostrajając się harmonijnie do charakteru kompozycji Karłowicza i wniknąwszy w jej ducha, p. Fitelberg nie zawiódł pokładanego w nim zaufania i wykończył i uzupełnił dzieło z całem mistrzostwem. Da się to odczuć najbardziej w instrumentacji (pod tym względem — jak wiemy — p. Fitelberg jest artystą pierwszorzędnym), w którą włożył swój bogaty talent, godnie wywiązując się w ten sposób z podjętego trudnego i odpowiedzialnego zadania.

Wykonaniem „Epizodu“ kierował p. Fitelberg.

„Dziewiąta“ Beethovena.

Z racji wystawienia w Filharmonji Warszawskiej (30/I i 8/II) dziewiątej symfonji Beethovena, kreślimy notatkę niniejszą, zawierającą trochę szczegółów, dotyczących *pierwszego* wykonania pomnikowego dzieła genjalnego twórcy.

Działo się to w Wiedniu, blizko sto lat temu (7-go maja 1824 r.). Oto afisz tego słynnego koncertu, w dosłownym niemal przekładzie:

„Wielki koncert, organizowany staraniem p. Ludwika van Beethovena. Kompozycje zapowiedziane wyższły świeżo z pod pióra p. Ludwika van Beethovena:

a) Wielka uwertura, op. 124 („Poświęcenie domu“).

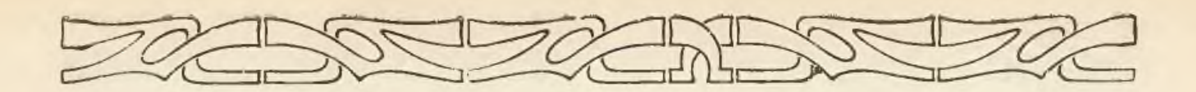
b) Trzy wielkie hymny (z powodu zakazu policji na skutek starań arcybiskupa wiedeńskiego, nie można było zatytułować właściwie wyjątków powyższych, które w rzeczywistości były cząstkami mszy D-dur).

c) Wielka symfonja z finałem na głosy solowe i chór (tekst — oda „Do radości“ Schillera).

Partje solowe wykonają panie: Sontag i Unghar, oraz panowie: Heitzinger i Seipelt. Dyrekcję orkiestrą powierzono p. Schuppanzighowi (oznaczalo to rolę koncertmistrza, pierwszego skrzypka), całością będzie dyrygował p. Umlauf (kapelmistrz), zaś p. Ludwik van Beethoven bierze osobiście udział w kierownictwie koncertu.“

Po kilku próbach, na których Beethoven musiał staczać walki z solistami z powodu nadzwyczaj trudnych partji, nastąpił wreszcie dzień koncertu. Schuppanzigh był na czele skrzyków, Umlauf stanął przy pulpicie kapelmistrzowskim, zaś Beethoven tuż obok, wskazując przed rozpoczęciem każdej części utworu odpowiednie tempo. Powodzenie było nadzwyczajne: wykonanie przerywano oklaskami; gdy zaś przebrzmiały ostatnie dźwięki symfonji, publiczność zerwała się z miejsc i zgotowała mistrzowi serdeczną owację, zasypując go entuzjastycznymi oklaskami.

W jednem z muzycznych pism niemieckich znajdujemy ciekawy przyczynek do tego pamiętnego w dziejach sztuki koncertu: jest to artykuł Weingartnera, który, szczęśliwym trafem, spotkał kilkanaście lat temu w Brukselli niejaką p. Grebner, sędziwą staruszkę, która na pierwszem wykonaniu dziewiątej symfonji śpiewała w chórach, jako kilkonastoletnie dziewczę. Cytujemy jej interesujące wspomnienia, podane przez słynnego kapelmistrza:



„Podczas prób, jak również podczas koncertu, Beethoven, żeby choć trochę słyszeć, zajął miejsce pomiędzy wykonawcami, przed sobą zaś miał pulpit, na którym leżała partytura. O parę kroków od pulpitu stała p. Grebner, miała więc ciągle przed oczami Beethovena. Opisała mi mistrza tak, jak nam podaje historja: więc jako człowieka krępego, silnego, otyłego przytem trochę, z czerwoną, ospowatą twarzą i z czarnemi, przenikliwemi oczami. Siwiejące włosy spadały mu często wielkiemi pasmami na czoło. Głos miał nizki, dźwięczny, jednak mówił mało, pogrążony prawie cały czas w swojej partyturze. Sprawiało to tragiczne wrażenie, gdy się pomyślało, że nie jest w stanie słyszeć swej muzyki: śledził niby z partytury, jednak przy końcu każdej części przewracał odrazu po kilka stronnic.

„Podczas wykonania pewien pan (Umlauf) dotknął ramienia Beethovena i obrócił go do publiczności. Widok dłoni, bijących oklaski, powiewające chustki i kapelusze zmusiły Beethovena do ukłonu, co wywołało nowy poryw entuzjazmu. Wrażenie, jakie sprawiło wystawienie pomnikowego dzieła, było olbrzymie—od czasu do czasu rozlegały się podczas wykonywania oklaski. Pani Grebner przypomniała sobie jeden taki moment: niespodziewane „solo“ kotłów w scherzo, które sprawiło efekt nadzwyczajny, wywołało frenetyczne objawy entuzjazmu...“

O samej symfonji nie wiele już można powiedzieć nowego; o jej wzbudzającem cześć i najgłębszy zachwyt pięknie pisano już tyle. W dziejach genjalnej myśli ludzkiej „Dziewiąta“ Beethovena — to pomnik spiżowy, to objawienie najwspanialszej, najszczytniejszej sztuki.

I szczęśliwi jesteśmy, że rokrocznie możemy się napawać dźwiękami wiekopomnego dzieła. Zasługa to naszej orkiestry filharmonicznej, która godnie spełnia swoje artystyczne zadania i kształci smak muzyczny melomanów na arcydziełach sztuki.

W wykonaniu „Dziewiątej“ przyjęli udział, oprócz orkiestry i chórów, p. Birnbaumowa, Cygańska, Ruk i Bayerlein. Pałeczka kapelmistrzowska spoczywała w rękach Zdzisława Birnbauma, który kierował olbrzymim zespołem, składając dowody swego niepospolitego talentu kapelmistrzowskiego. Jeśli zaś były gdzieniegdzie niedokładności (pierwsze wykonanie), nie będziemy do nich przywiązywali wagi specjalnej, gdyż partje wokalne, zarówno solowe, jak i chóralne, są w dziewiątej symfonji nadzwyczaj trudne, stąd więc wykonawcom śpiewakom przysługują pewne okoliczności łagodzące. Dodać wypada, że p. Birnbaum wzbudził podziw swoją nadzwyczajną muzykalnością, kierując wykonaniem prawie całego olbrzymiego dzieła z pamięci.

A. Zabłocki.

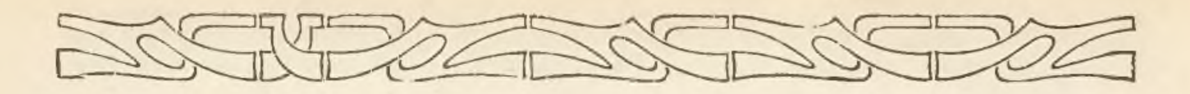
KONCERTY.

W Filharmonji.

= Koncert kompozytorski Grzegorza Fitelberga zawierał w programie dobrze znaną „Pieśń o sokole“, oraz, jako nowość, „Rapsodję polską“ (odegraną dwa razy, zamiast zapowiedzianej symfonji) i poemat symfoniczny „W głębi morza“. Zapowiedź wykonania dwuch ostatnich dzieł wzbudziła duże zainteresowanie w sferach muzycznych, są to bowiem ostatnie utwory Fitelberga, którego twórczość kroczy wciąż naprzód.

Z wysłuchanych kompozycji największe wrażenie wywarła Rapsodja. Poemat symfoniczny „W głębi morza“ posiada również epizody piękne i zajmujące subtelnym kolorytem orkiestrowym. Wogóle pod względem instrumentacji Fitelberg stoi bardzo wysoko. Jakie naprzykład wspaniałe, oryginalne barwy wydobywa z orkiestry w swej pięknej Rapsodji, będącej — podług mnie — jednem z najlepszych dzieł Fitelberga.

Kompozycja ta składa się z trzech części, połączonych razem. Pierwsza z nich, utrzymana w pogodnym nastroju, kontrastuje z następną, posiadającą cha-



rakterystyczne rytmy taneczne, zaś trzecia wprowadza nas znów w spokojny, jasny ton, panujący na początku dzieła, które ujmuje wdzięcznym, subtelnym wyrazem, oraz misterną nadzwyczaj fakturą, świadczącą o głębokiej wiedzy i wielkiej umiejętności autora. Dodajmy, że, jak tytuł wskazuje, Rapsodja oparta jest na tematach polskich i stanowi cenny nabytek w naszej literaturze symfonicznej. — Wykonaniem całego programu dyrygował, z właściwą sobie maestrją, Grzegorz Fitelberg.

= P. Tadeusz Joteyko, dyrektor szkoły muzycznej im. Chopina w Łodzi, wystąpił 8/II na poranku w charakterze kompozytora i dyrygenta. Program zawierał wyłącznie utwory p. Joteyki: uwerturę koncertową, suitę polską i szereg pieśni, odtwarzanych przez p. Lidję Gablerównę, młodą adeptkę sztuki wokalnej.

W kompozycjach powyższych zarysowują się wyraźnie cechy twórczości autora: prostota, szczerość i przystępna melodyjność, dzięki której utwory p. Joteyki mogą zyskać popularność wśród szerszego grona miłośników muzyki... nieskomplikowanej. — Solistka, p. L. Gablerówna, wykazała głos miły w brzmieniu, technicznie jeszcze dość surowy, jednak ogólne wrażenie sprawiła dodatnie i, jako zachętę do dalszej pracy, sporo zebrała oklasków.

= VII abonament. koncert Henryka Opieńskiego wyróżniał się nader urozmaiconym i interesującym programem, którego ciekawym numerem był zwłaszcza wyjątek z opery „Zemsta za mur graniczny“ Z. Noskowskiego.

O dziele tem pomówimy w przyszłości obszerniej („Zemstę“, ostatnie swoje dzieło, pozostawił Noskowski w partycji fortepjanowej, zaś instrumentacji całej dokonał Adolf Gużewski, któremu pracę powyższą powierzył zarząd Towarzystwa Muzycznego), na razie, notując pierwsze wykonanie pięknej, napisanej z natchnieniem sceny, przesyłamy organizatorowi koncertu, Henrykowi Opieńskiemu, wyrazy prawdziwego uznania, gdyż, dzięki jemu, zapoznaliśmy się z niewielkim bodaj wyjątkiem opery, która powinna być, rozumie się, wystawiona jak najprędzej.

W wykonaniu brali udział: p. Dziedzicki, obdarzony bardzo ładnym, nadzwyczaj miłym w brzmieniu głosem tenorowym i p. Szafrańska, która odśpiewała nadto arję z „Halki“ z tow. orkiestry i pieśni Opieńskiego i Paderewskiego (nad program) przy subtelnym akompanjamencie fortepjanowym prof. Ludwika Ursteina. Młoda śpiewaczka zaprezentowała się w świetle jak najlepszem: posiada piękny, świeży i dźwięczny głos, którym posługuje się wprawnie, należałoby jedynie usunąć pewne drżenie głosu, bardzo zresztą nieznaczne.

Przedstawicielką żywego słowa była p. Elżbieta Zaleska, która wypowiedziała piękną poezję Tetmajera „Na anioł pański biją dzwony“, z muzyką Karłowicza, instrumentowaną przez H. Opieńskiego.

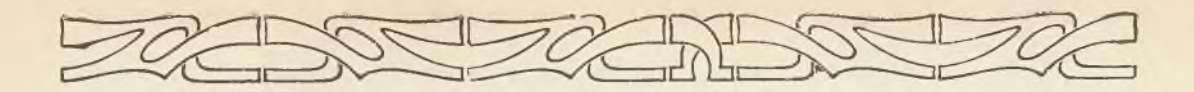
Chociaż Karłowicz był zasadniczo przeciwnikiem wszelkich przekładów, transkrypcji, przeróbek, słowem — uważał, że każdy utwór powinien pozostać w swej formie pierwotnej, wybranej przez autora (w danym wypadku muzyka jest napisana na fortepjan), jednak instrumentacja Opieńskiego jest tak barwna i subtelna, tak pięknie podnosi nastrój cudnej muzyki Karłowicza, że, pomimo zasad powyższych, przyklasnąć musimy szczerze współpracownictwu H. Opieńskiego, który zresztą w dziełach swoich dał nam już niejeden dowód artystycznej umiejętności instrumentowania.

Program orkiestry zawierał znane już dzieła: Ludomira Różyckiego (poemat symfoniczny „Bolesław Śmiały“), Paderewskiego (tańce góralskie w instrumentacji Opieńskiego) i symfonję konkursową Adolfa Gużewskiego, którą dyrygował autor.

Organizatora koncertów, Henryka Opieńskiego, kierującego wykonaniem, oklaskiwano bardzo życzliwie.

= IX-ty wielki abonamentowy koncert symfoniczny miał jako solistę jednego ze skrzyków o wszechświatowej sławie, W. Burmestra. Program orkiestrowy zawierał, oprócz znanych „Przygód Sowizdrzała“ Ryszarda Straussa, symfonję współczesnego kompozytora rosyjskiego, A. Wyszniegradzkiego. Utwór ten nie posiada zalet poważniejszych zarówno pod względem treści muzycznej, jak i techniki. Jedynie scherzo wyróżnia się pewnym wdziękiem. Wykonaniem kompozycji powyższych kierował Zdzisław Birnbaum, którego oklaskiwano z zapałem nadzwyczajnym po dziele Straussa.

Burmester grał koncert Paganiniego, obfitujący w bajeczne trudności, które wirtuoz pokonywał z nadzwyczajną swobodą, olśniewając audytorjum fenomenalną



techniką. W drugiej części programu usłyszeliśmy cały szereg drobnych utworów Haydna (prześliczny menuet), Webera (walce), Dusseka (taniec), Czajkowskiego, Schumanna i Bacha. W interpretacji tych cudnych drobiazgów, zwłaszcza klasycznych, wznosi się Burmester na takie wyżyny, że pozostaje tylko wyrazić zachwyt i uwielbienie dla niezrównanego mistrza, który dał nam chwilę niezapomnianej rozkoszy artystycznej. Do drobnych utworów solowych towarzyszył na fortepjanie (z pamięci) p. Kriss, dostrajając się znakomicie do subtelnej gry Burmestra, który znalazł w nim idealnego współwykonawcę.

═ Na niedzielnym koncercie popołudniowym w dniu 15 b. m. poznaliśmy młodą pjanistkę, p. Genowefę Déhelly z Paryża, która wykonała z orkiestrą utwory Widora (koncert fortepjanowy) i Faurégo (ballada na fortepjan).

Interpretację p. Déhelly cechuje doskonała, precyzyjna technika, muzykalność subtelna i wytworność, właściwa francuskim wirtuozom, do których należy wysoce utalentowana pjanistka. Przymioty powyższe uwydatniły się najbardziej w pięknej balladzie Faurégo, odtworzonej z wykwintną finezją, gdyż koncert Widora, jako niezbyt wdzięczny, mniejszą daleko daje możność wykonawcy do wykazania zalet artystycznych. Jednak sądzę, że p. Déhelly jeszcze większe sprawiłaby wrażenie, grając bez orkiestry i w mniejszej sali, gdyż ton pjanistki, bardzo ładny, uczuciowy, jest za słaby, za mały, wskutek czego dużo szczegółów ginie.

Dziełami orkiestrowemi dyrygował Zdzisław Birnbaum, przyjmowany bardzo życzliwie.

A. Zabłocki.

W sali Hermana i Grosmana.

═ Młody pjanista, profesor konserwatorjum warszawskiago, p. Konstanty Heintze, wystąpił 6/II z koncertem własnym, którego program zawierał dzieła Chopina, Liszta, Brzezińskiego, Różyckiego i Friedmana (transkrypcja pieśni Moniuszki „Wiosna"). W utworach powyższych utalentowany muzyk wykazał znaczne opanowanie instrumentu, ładną technikę, miły ton i pewną brawurę, chociaż — o ile mi się zdaje — kompozycje, pozbawione specyficznego pierwiastku wirtuozowskiego, nadają się bardziej do usposobienia pjanisty. Wrażenie to wyniosłem po wysłuchaniu pięknego preludjum i fugi Brzezińskiego, utrzymanych w spokojnym, klasycznym tonie, który p. Heintze odczuł doskonale. Bardzo ładnie również brzmiała „Legenda" Różyckiego. — W koncercie nadto brała udział młoda śpiewaczka, uczennica p. Edmunda Heintzego, p. M. Dützówna, której ładny, dźwięczny głos, dobra dykcja, oraz pewien smak artystyczny w traktowaniu interpretowanych utworów zjednały życzliwe uznanie słuchaczy. Z kompozycji, usłyszanych w wykonaniu p. Dützówny. wyróżnić należy piękne, interesujące pieśni Witolda Friemana. *A. Zabłocki.*

Nowości wydawnicze.

T. Joteyko. *24 Preludja op. 5, 6, 7, 8.* Nakładem L. Idzikowskiego w Kijowie.

Jakkolwiek preludja oznaczone są jako 5, 6, 7 i 8 z kolei prace p. Joteyki, to jednak podług mnie są to utwory, które powinny zajmować miejsce jeszcze przed op. 1, tak mało w nich poważnej treści, opracowania i tego, co się nazywa natchnieniem. Ze wszystkich 24 preludji zaledwie kilka zasługuje na wyróżnienie (№№ 4, 5, 7, 11, 19), większość podobna jest raczej do etiud w stylu Bertiniego (№№ 2, 3, 8, 9, 13, 17, 18, 21, 23, 24).

Sposób „komponowania" p. Joteyki tak się da scharakteryzować: Dość ubogi w treść temat, albo frazes powtarza po kilka razy w różnych oktawach lub tonacjach; zamiast tła harmonicznego, albo kontrapunktycznego, najczęściej występuje akompanjament w stylu „basso ostinato", w którym autor posługuje się bardzo anemicznymi passażykami (№ 8, 13, 18 i in.). Trudno także pochwalić niczem nie usprawiedliwione naśladownictwo mistrzów starych, polegające np. na zakończeniu preludjów w tonacjach minor. akordem majorowym.

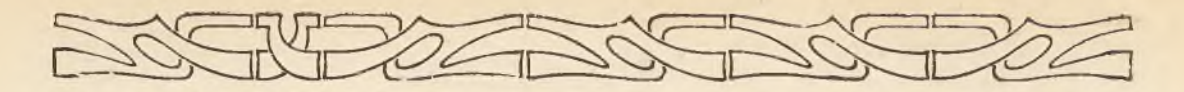
Preludja wydane są bardzo starannie, co jest zasługą firmy L. Idzikowski.

T. Joteyko: *6 pieśni* op. 2, *2 duety* op. 3.

To, co powiedzieliśmy wyżej o preludjach p. T. Joteyki, da się zastosować i do pieśni i duetów op. 2 i 3.

T. Joteyko: *„Pogrzeb Kazimierza Wielkiego"* (op. 13). Melodeklamacja z fortepjanem.

Bardzo dobry jest wstęp, ale tylko wstęp, pełen nastroju, imitujący dzwony pogrzebowe. Za to dalszy ciąg melodeklamacji nie jest wcale ciekawy i nie wzbudza większego zainteresowania.



H. Bobiński: op. 17, № 1 i 2: *Serenada* i *Canzonetta*. Dwa ładne utwory, nadające się więcej do celów pedagogicznych. *L. K.*

Album pieśni polskich. Zebrał i ułożył na skrzypce lub wiolonczelę i fortepjan Antoni Cink, przejrzał i głos skrzypcowy opalcował Stanisław Barcewicz. Zeszyty I i II. Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Albumy zawierają cały szereg (po 24) melodji ludowych, kolend, pieśni religijnych, tańców, w bardzo przystępny sposób ułożonych na skrzypce lub wiolonczelę z towarzyszeniem fortepjanu. Albumy nadają się dla zupełnie początkujących skrzypków i wiolonczelistów, lub też dla melomanów, nie mających żadnych aspiracji do uprawiania poważniejszej muzyki.

Tria na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę, w układzie prof. A. Cinka i in. Nakład Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Doskonałą myśl powzięli nakładcy i p. Cink. Ostatni ułożył na zespół, składający się z fortepjanu, skrzypiec i wiolonczeli, fortep. arcydzieła chopinowskie: dwa mazurki (op. 7 № 1 i op. 33 № 2), walca (op. 34 № 2) i dwa polonezy (op. 40 № 1 i 2), oraz cavatinę z „Halki". Tria układu p. Cinka nadają się do repertuaru wszystkich ensemblów i mogą być odtwarzane zarówno w salonach, jak i w salach koncertowych.

Tadeusz Czerniawski: „Śpiewnik szkolny".

Śpiewnik zawiera 16 pieśni w układzie na dwa i trzy głosy i nadaje się do zastosowania go w zakładach naukowych, zarówno specjalnie muzycznych, jak i w tych, gdzie śpiew zbiorowy należy do przedmiotów, objętych programem szkoły. Wybór pieśni bardzo dobry: oprócz popularnych melodji ludowych i utworów chóralnych, bez których żaden śpiewnik obejść się nie może, zamieszczono i takie, które dotychczas w śpiewnikach szkolnych nie miały miejsca. Opracowanie pieśni zasługuje na pochwałę.

Antoni Kownacki: „Tęsknota", melodja na fortepjan (wydana również w układzie na dwoje skrzypiec), op. 3.

Z 16-to taktowej „melodji" p. Kownackiego przebija dużo szczerości i prawdziwej... tęsknoty. Melodja nie imponuje oryginalnością, ale nie jest też zbyt konwencjonalną.

Aleksander Jackowski: „Arja tragiczna".

W kompozycji p. Jackowskiego (jeżeli ma być do niej zastosowana krytyka poważna i *szczera*) razi jednostajność harmoniczna (stałe używanie akordu tonicznego i dominantowego; wyjątki pod tym względem należą do rzadkości) i tonacyjna (na 6 str. druku występują naprzemian tonację g moll i d-moll); inwencja melodyjna dość interesująca; opracowanie tematyczne ubogie (powtarzanie tematu o oktawę wyżej dosłowne lub oktawami); wstęp (powtórzony przy zakończeniu) za jednostajny, co zresztą jest wadą całej arji. Z całości utworu otrzymujemy wrażenie, że jest to „próbka" kompozycji, że autorowi zbywa na środkach, któreby mu ułatwiły możność wyrażenia dźwiękami nurtujących w duszy myśli. Orzec cośkolwiek o talencie twórczym p. Jackowskiego na podstawie omawianej arji, jest rzeczą b. trudną. Zalecić mu możemy jedynie gruntowne studja muzyczne, na których mu najwidoczniej zbywa.

KRONIKA.

= **Z. Birnbaum** dyrygować będzie 12 marca w Berlinie koncertem kompozytorskim Ferruccia Busoniego, który włączył do programu swój nowy koncert fortepjanowy.

= **Emil Młynarski** da w Berlinie, w sali Beethovena z orkiestrą filharmoników 3 koncerty, poświęcone muzyce słowiańskiej. Jeden z wieczorów wypełnią kompozycje Mieczysława Karłowicza. W koncertach weźmie udział Paweł Kochański i grać będzie koncerty skrzypcowe Dworzaka, Czajkowskiego i Karłowicza.

= **W Berlinie** w ostatnich czasach koncertowali: Henryk Melcer, Artur Rubinstein i Józef Turczyński.

= **Ignacy Waghalter** napisał i wystawił w Berlinie operę „Mandragolę".

= Młodziutki kapelmistrz, **Willy Ferraro**, dyrygował ostatnio w Petersburgu dwukrotnie Nadworną orkiestrą. Koncerty odbyły się w pałacach cesarskich wobec Najjaśniejszych Państwa. Program pierwszego koncertu wypełniły: uwertura do „Tannhäusera", „Taniec Anitry", Menuet Boccheriniego i in. Program następnego koncertu składał się z uw. „Egmont", „W środkowej Azji" (Borodina), uw. „Wilhelm Tell", „Valse triste" (Sibeliusa) etc.

= **Szalapin** — jak komunikują pisma rosyjskie — wystąpił po raz pierwszy na scenie w Ufie w... „Halce" Moniuszki. Słynny basista rosyjski obchodzi w r. b. 40-tą rocznicę urodzin. Z tej okazji prasa przytacza ciekawe szczegóły, dotyczące jego bjografji. Przed 23 laty Szalapin, przed debjutem w „Halce", był chórzystą w Ufie i pobierał miesięcznie 25 rb.; obecnie z samej tylko dyrekcji rządowej otrzymuje 60 tysięcy rb. rocznie, nie licząc dochodów za występy w innych teatrach, za co pobiera po 2 i 3 tysiące rb. za występ. Pensję, jaką skarb wypłaca Szalapinowi, pobiera niewielu dostojników państwowych, mianowicie metropolici petersburski i kijowski; metropolita moskiewski otrzymuje 75 tys. rb., t. j. tyle, ile posłowie w Berlinie, Londynie, Paryżu i Konstantynopolu. Posłowie w Wiedniu, Rzymie, Waszyngtonie i Tokjo biorą narówni z Szalapinem po 60 tys. rb. rocznie, a wszyscy ministrowie rosyjscy od 22—39 tysięcy rb. Przed niedawnym jeszcze czasem sławom śpiewackim w Rosji (Ławrowska, Mrawina) płacono zaledwie 10—12 tys. rb. rocznie.

= **Falsyfikaty Stradivariusa.** Kilka lat temu w Berlinie, na ulicy „Unter den Linden" w oknie wystawowym magazynu Roberta Beyera (handlującego starymi instrumentami muzycznymi), w olbrzymim szklanym futerale umieszczono dwoje skrzypiec Stradivariusa, jedne w cenie 80,000, drugie 100,000 marek. Obecnie donoszą pisma niemieckie, że Beyer, były właściciel magazynu instrumentów muz., za fałszerstwo dokumentów skazany został sądownie na 9 miesięcy więzienia.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.